



Toutes les nuits

de Eugène Green

Fiche technique

France - 2000 - 1h52 -
Couleur

Réalisation et scénario :

Eugène Green

scénario inspiré de la
Première Education
Sentimentale de **Flaubert**

Montage :

Emmanuelle Baude



Interprètes :

Alexis Loret

(Henri)

Christelle Prot

(Emilie)

Adrien Michaux

(Jules)

Résumé

L'été 67, dans une ville de province, deux copains de lycée, Henri et Jules passent leur dernier été ensemble, alors qu'Henri va partir faire sa terminale à Paris, en pension. Une fois séparés l'un de l'autre, ils correspondent régulièrement. Henri devient l'amant de l'épouse de son proviseur tandis que Jules s'éprend d'une jeune comédienne de passage dans sa région. A partir de là, le film va suivre pendant une douzaine d'années leurs parcours sentimentaux, politiques et professionnels, leurs chassé-croisés, leurs éloignements et rapprochements, leur amitiés et leurs trahisons.

Critique

Ce film ne laisse pas trente six choix : soit on en sort d'emblée, soit on s'y consume tout entier. Car si les acteurs sont dirigés selon une distanciation héritée des modèles bressoniens, ils brûlent intérieurement en déclamant un texte tout bonnement incandescent, à la fois littéraire et concret, poétique et prosaïque, épousant toutes les infinies variations du désir et du sentiment amoureux, toutes les combinaisons de l'amitié et de la conjugalité, de la ferveur et du renoncement : les dialogues stendhaliens de ce film constituent l'un des plus beaux textes du cinéma français depuis **La maman et la putain** de Jean Eustache. S'il n'y avait que ce texte et cette diction blanche, **Toutes les nuits** serait déjà un film étrange et rare. Mais Green ne se limite pas aux mots et quelques postures modernistes, il réussit à transcender complètement le risque de l'exercice de style bressonien. (...)
Green possède l'art du récit, le talent

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

d'inventer des personnages. et de tisser les fils de leurs histoires, puis de nous enrouler sur la pelote de leurs destins croisés, il sait faire passer le sentiment tenu du passage du temps. Tout cela accompagné par un talent de filmage étonnant, dont les maîtres mots seraient rigueur, dépouillement, simplicité, nécessité.

Serge Kaganski
Les Inrockuptibles - 28 mars 2001

Toutes les nuits est le beau film d'un chemin à prendre, d'un mystère à percer, d'une obscurité à lever. Mystère sexuel du corps d'une femme (la première femme du film, vue nue dans une source, s'appelle la Sauvage), mystère plus profondément charnel de l'incarnation. La prostituée, qui est le seul corps de femme que connaîtra Jules, cite le nom de Claudel, celui-là qui répéta que la possession physique est le premier acte de la dépossession, le premier geste pour se délivrer du poids et monter vers l'esprit. Jules fait le chemin de se délivrer du corps, c'est pourquoi il ne vieillit pas au fil des ans, quand Henri, qui se frotte au réel, acquiert maturité et moustache. Les deux ne sont d'ailleurs pas filmés de la même façon par Green : Jules, marcheur aux cheveux longs, est volontiers angélisé, posé comme un visiteur solitaire et désoccupé au milieu des plans, quand Henri est bien plus souvent filmé dans le feu de l'action et du groupe.

Les autres personnages aussi, on les rencontre par les pieds. Notamment Emilie (Christelle Prot) qui quitte son mari pour Henri, quitte Henri, écrit à Jules, lui demande : avons-nous un corps ?, s'isole dans une ferme, croise un autre Jules qui a les stigmates du Christ, couche avec lui. Ne résout jamais

cette question : qu'est-ce que je fais avec mon enveloppe de chair ? Les pieds ont aussi ce sens-là : ils désignent le monde de l'ici-bas, évoquent la station debout, la tension vers le haut, le désir d'élévation. A l'opposé, il y a les visages. Il est remarquable de voir combien Green se concentre sur ces deux extrémités, polarisant le film sur son axe vertical, résumant ainsi la contradiction qui assaille chacun des personnages : la terre ou le ciel ? A un seul moment, le corps entier acquiert une importance, mais c'est une heure négative : dans un appartement de New York, Henri et Emilie assistent au délitement de leur amour (prévisible puisque Henri arrive dans le Nouveau Monde avec les mêmes chaussures que le mari). Henri joue avec le chat, Emilie s'enthousiasme pour les événements de Mai 68 et se plante devant la télé. Ils sont devenus des assis. Il y a là un état des corps plus proche d'Eustache que de Bresson, une apathie propre à qui s'embourbe. La séquence est très belle, d'autant que New York n'est présent que par les sons d'ambiance. Eugène Green, qui vient du théâtre, a un sens de l'économie extrêmement efficace qui lui fait figurer Mai avec seulement trois manifestants et deux CRS. Au vrai, une telle représentation *a minima* de l'Histoire n'est pas forcément liée au théâtre (cf les films de Planchon ou de Chéreau). Elle singularise bien plus ce qu'on pourrait appeler un récit catholique du passé (penser à **Lancelot** de Bresson, **Non ou la vaine gloire de commander** d'Oliveira, **L'Annonce faite à Marie** de Cuny). La foi dans la présence et dans le signe est si forte ("*Souviens-toi, souviens-toi du signe !*", Claudel) qu'il n'y a pas besoin d'en rajouter : un CRS vaut pour tous les autres.

De signes, **Toutes les nuits** en regorge, comme de fenêtres dans la nuit. La première est celle où Henri et Jules cherchent à voir la Sauvage mais un chat, animal du Malin, leur bondit dessus. Il y aura ensuite de picturales fenêtres à la

bougie, un vitrail, et enfin la fenêtre éclairée de la fille d'Emilie et Henri qui est aussi bien un ange. Symboliquement, les fenêtres n'ouvrent jamais sur un autre espace. On ne voit pas l'autre côté, elles sont les limites entre le connaissable et l'autre monde, mystérieux, spirituel. Mais comment accéder là-bas ? Par la parole peut-être, dont le statut est essentiel. Non seulement, les personnages s'écrivent beaucoup ; mais les dialogues sont littéraires et la diction suprêmement travaillée, n'évitant aucune liaison, et tant pis pour l'euphonie. Car compte avant tout le souci de la continuité : il faut que la parole fasse corps avec l'existence continue du monde, qu'il n'y ait pas de rupture. De ce point de vue, le montage de Green est extrêmement fidèle à son projet d'ensemble. Les plans commencent souvent avant (finissent souvent après) le moment de l'acte, parce que le monde excède les personnages. (Et montrer un personnage d'abord par les pieds, c'est aussi montrer comment quelque chose excède son être, lui échappe.) Mais le montage sait aussi être très *cut*, coller à la parole, filmer celui qui parle et non celui qui écoute, changer de visage aussi vite que les gens se répondent. Car c'est la parole qui est le mystère, c'est le verbe qui, à l'origine, s'est fait chair.

Toutes les nuits, de ce fait, interroge beaucoup la poésie. Le film accorde une place importante à la constellation Baudelaire (qu'Henri cite avant de coucher avec Emilie), Rimbaud (sur qui Jules écrit une pièce), Verlaine (que Jules, dans l'université post 68, perçoit à contre-courant comme un poète de la foi), Claudel enfin. Mais pourquoi cette poésie-là ? Sans doute, parce qu'elle trace un chemin qui mène la parole du quotidien (projet baudelairien de se tourner vers le bas) jusqu'au "*Transport de cette mesure sacrée*" (Claudel). Dans cette optique se comprend l'ironie mordante (et hilarante) dont fait preuve Green à l'égard des discours gauchistes

et féministes. La femme, qui dit une romane plutôt qu'un roman, crée une salonne de thé, et soutient qu'un homme ne peut occuper le Je de Louise Labé, est une ennemie parce qu'elle ne fait pas confiance au plein de la Parole, qu'elle remet en cause le langage qui offre l'accès au monde. De la même façon, Henri pointe la vanité des discours gauchistes des étudiants en droit, parce que ces jeunes gens sont soutenus financièrement par qui, sinon la bourgeoisie qu'ils dénoncent. Cette foi absolue (et un brin naïve) en la parole (c'est à-dire, au fond, en la transparence du monde) est peut-être à l'origine du seul défaut du film : une tendance sur la fin à virer au sulpicianisme, à la morale de la bonne vierge (les plans sur Emilie la font un peu trop lourdement innocente) et du gentil ange. Mais ces réserves ultimes gâchent bien peu d'une si étrange et belle traversée de la nuit obscure.

Stéphane Bouquet

Cahiers du cinéma n°556 - avril 2001

Belle surprise, vraiment, que ce premier long métrage dont l'auteur est totalement inconnu au bataillon du cinéma. Né aux Etats-Unis, installé en France depuis 1969, Eugène Green s'est consacré jusqu'ici au théâtre. Avec un culot étonnant et une passion méticuleuse de la littérature et de la langue françaises comme seuls les étrangers en témoignent parfois, voilà ce qu'il propose : la transposition d'un texte de Flaubert dans les années 1967-1979, en tournant le dos à toutes les conventions dominantes du cinéma d'aujourd'hui.

Le roman, c'est *La Première éducation sentimentale*, une œuvre de jeunesse qui n'a été publiée qu'en 1912, et qui n'a aucun rapport direct avec *L'Éducation* qu'on décortique au lycée. Le film, très librement inspiré de ce roman, met en scène deux amis d'enfance, issus d'un village du Midi, et arrivés à l'âge des possibles, du bac et des premières amantes.

Henri est plutôt fonceur ; Jules, contemplatif. De plus en plus souvent et longuement séparés (études puis carrière obligent), mais sans jamais cesser de s'écrire, ils vont faire, chacun à sa manière, leur apprentissage du monde, de l'amour et de la maturité. Ils vont aussi traverser les époques, et voir changer la société.

Pour se faire une idée du style d'Eugène Green, il faut imaginer un croisement de Bresson, de Rohmer et d'Eustache. Du premier, on retrouve notamment la direction d'acteurs antinaturaliste ; du deuxième, la malice, la préciosité et le goût du discours amoureux ; du troisième, l'âpreté des sentiments et l'acuité de leur analyse. Mais ces influences se répondent et se confondent en un alliage original. Tous les acteurs parlent une langue subtile et baroque, émaillée d'anachronismes, servie par une diction à la fois distanciée et solennelle. Ils font les liaisons, disent "*Bonne nuit-t-à-demain*", comme des enfants récitant leurs premiers poèmes. A cette singularité s'ajoute celle du filmage, en champs

contrechamps stricts et dépouillés comme on n'en voit plus guère ou à partir de fragments de corps expressifs (les pieds surtout) saisis en gros plan. Quant à la manière de figurer tel lieu ou tel événement historique, elle est pour le moins euphémique : une sirène de police au loin pour New York, un œuf sur le casque d'un CRS pour Mai 68, etc.

Ces choix auraient pu n'aboutir qu'à un exercice de style dandy et vaniteux.

Toutes les nuits est le contraire de cela, et la preuve que l'hyperstylisation peut parfois conduire droit à la vérité des sentiments. Sans doute parce que, sous une forme savante, Eugène Green carbure au pur romanesque. Les trajectoires parallèles de Jules et d'Henri et leurs échanges de lettres renvoient à un beau thème littéraire : l'opposition entre la vie rêvée et la vie vécue, entre les déceptions de celui qui va de l'avant et les regrets de celui qui reste en arrière(...)

Louis Guichard

Télérama n°2672 - mars/avril 2001

Rencontre avec le réalisateur

J'ai mis deux ans à écrire le scénario, librement inspiré de **La Première éducation sentimentale** de Flaubert, que j'ai terminé en 1996, sans savoir trop quoi en faire. On m'a dit de le déposer au CNC.

Le vice-président du premier collège était Jacques Rozier qui l'a beaucoup aimé. Le scénario a également plu à Philippe Martin, un producteur qui aurait voulu le produire, mais il avait un embouteillage de projets. Puis j'ai commencé à faire le tour des producteurs indépendants. Au bout de six mois, je n'en trouvais toujours pas, le CNC m'a dit que la meilleure configuration pour moi serait de trouver une boîte n'ayant fait que des courts-métrages et qui voulait passer au long, pour laquelle le projet serait donc aussi important que pour moi. On m'a présenté un jeune producteur, Alain Bellon, qui correspondait à cette situation, qui a lu le scénario et a accepté. Malgré un budget très faible (3 millions de francs), on a décidé de faire le film. Tout le monde était en participation. La situation était tellement critique que j'ai refusé ma rémunération pour un vague contrat de participation. Mais, avec une sortie dans une seule salle, j'ai peu d'espoir de gagner de l'argent avec le film.

Bresson m'a marqué lorsqu'à 19 ans j'ai vu **Le Journal d'un curé de campagne** au cinéma de la rue Bleeker à la Nouvelle-York (sic). Ça m'a bouleversé. Si j'avais réussi à tourner des films dans les années 70 ou 80, j'aurais sans doute fait une sorte de sous-bressonisme. Maintenant je pense que c'est intégré, que ça fait partie d'une culture avec beaucoup d'autres choses. Il y a des cinéastes actuels avec qui je me sens des affinités très fortes, mais peu sont français. Ce sont surtout avec des cinéastes asiatiques, portugais. Je rejette violemment tout le cinéma caméra à l'épaule, de même que la vidéo, avec laquelle, pour moi, il est impossible de

faire du cinéma. Ça peut donner de temps en temps un objet qui a une valeur artistique comme *Vies* d'Alain Cavalier, qui est presque le seul à faire quelque chose d'intéressant avec la vidéo. C'est une œuvre qui n'aurait sans doute pas pu être tournée autrement, mais, en même temps, cela reste en marge du cinéma de fiction, ça ne peut pas remplacer le cinéma. Je me sens comme un Martien par rapport aux tentatives de faire du vrai cinéma en vidéo. En même temps, je ne pense pas m'être arrêté dans le temps. C'est vrai que j'ai beaucoup de références cinématographiques de la grande époque du cinéma, entre 1950 et 1980. J'ai aussi des affinités avec des cinéastes chinois ou japonais d'aujourd'hui, comme Hou Hsiao-hsien.

Le travail sur la diction est le contraire de ce que je fais avec le théâtre baroque. Je voulais qu'il y ait cette diction spéciale car je voulais éviter tout ce qui relève du théâtre psychologique que je déteste. C'était une façon d'imposer aux acteurs une sorte de masque pour qu'il n'y ait aucune tentative d'avoir des intonations dites réalistes, qui de toute façon ne le sont pas.

J'ai fait du théâtre baroque où la déclamation est très musicale. C'est presque du chant. Ce sont les mêmes intonations que dans mon film mais poussées jusqu'aux limites de leurs possibilités. Pour le film, je leur demandais le contraire : de retenir pour que ça devienne intérieur, comme si, en parlant à l'autre personnage, ils parlaient à eux-mêmes.

Jean-Sébastien Chauvin
Cahiers du cinéma n°556 - avril 2001

Le réalisateur

Né en Amérique du Nord, Eugène Green s'est installé en France en 1969. Après des études en lettres et histoire de l'art à Paris, il a créé en 1977 le Théâtre de la Sapience, une compagnie avec

laquelle il poursuit une recherche sur le langage théâtral baroque, qu'il cherche à faire revivre pour le public moderne, ainsi que sur des alternatives pour le théâtre contemporain.

Parmi les spectacles baroques qu'il met en scène avec le Théâtre de la Sapience, se distinguent trois pièces de Corneille, *La suivante* (Avignon, Paris, 1999), *Le Cid* (Avignon, Paris, 1995) et *La place royale* (Avignon, Paris, 1999).

En 1999, il met en scène, pour le Théâtre National de Prague, *Castor et Pollux* de Rameau, au Théâtre des Etats.

Il est directeur artistique des éditions 1995 et 1996 d'un festival à Paris, le "Mai baroque", comportant des spectacles, des concerts, des lectures et des conférences.

On le voit souvent comme interprète dans des spectacles de poésie ou de textes littéraires, seul, ou avec des musiciens.

Sa discographie comporte une oraison funèbre écrite pour Charles III de Lorraine (avec le *Requiem* de Charles d'Herfeler par A sei voci, Asirée Auvidis), des fables de La Fontaine (Sonpact) et des poèmes de Théophile de Viau (avec pièces de théorbe de Robert de Visée par Vincent Dumestre, Alpha).

Ecrivain, il est l'auteur de cinq pièces de théâtre en vers et de recueils de poèmes. Il rédige actuellement, pour les éditions Desclée de Brouwer, un livre, *La parole baroque*.

En 1999 il réalise, avec le concours du Centre National de la Cinématographie, son premier film, **Toutes les nuits**, dont il a également écrit le scénario.

Filmographie

Toutes les nuits 2000

Documents disponibles au France

Cahiers du cinéma n°556 - avril 2001
Positif n°483 - mai 2001
Revue de presse